This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PT
2203
H48

YC139964

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Goethe

und

die italieniſche Kunſt.

Von

Andreas Heusler.

Baſel.
Verlag von R. Reich, vorm. C. Detloffs Buchhandlung.
1891.

Druck von M. Werner-Riehm in Basel.

Meinem Freunde

Alfred Saraſin

zu herzlicher Begrüßung

Oktober 1890.

PT2203
H48

Zum ersten Mal auf transalpiner Erde, trunken von der südlichen Luft, dem südlichen Boden mit all seinem wärmern Leben, schreibt Goethe von Trient aus der Freundin: „Ach, was ich da schreibe hab ich lang gewußt, seitdem ich mit dir unter einem bösen Himmel leide."

Und wie Goethe fast dreißig Jahre später die Erinnerungen der ersten italienischen Reise erneuerte und sammelte, da läßt er bei dem Eintritt in die Kunstwelt Roms dem ersten Ausdruck ruhigen Glücks die Worte folgen: „Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; . . . . es ist alles, wie ich mir's dachte und alles neu."

So waren denn die Jahre der Jugend und des ersten Mannesalters, die ihm das Land seiner Sehnsucht vorenthalten hatten, doch thätig genug gewesen, ein empfänglich Erdreich in ihm zu bereiten.

Goethe gehörte zu den meridionalen Naturen, denen Italien von Haus aus eine verständlichere Sprache spricht. Er zählte die Breitengrade, die ihn vom Süden trennten; jeder überschrittene Grad war ihm eine Errungenschaft, ein Schritt „von einer Grönlandsfahrt, von einem Wallfischfang" zurück nach dem erträumten Heimatslande.

Was von solchen Keimen seiner Natur eingeboren war,

M326316

wurde durch frühe Jugendeindrücke begünstigt. Dem Rat Goethe selber war seine Reise in Italien das liebste, höchste Erlebnis. Diese Erinnerungen mehr als anderes vermochten ihn, aus seiner laconischen Trockenheit herauszutreten; hier ließ er seiner Lehrhaftigkeit mit Behagen den Lauf. Die römischen Prospekte im Vorsaal zeigten in friedlichem Verband Antikes und Barock: die Ruinen des Colosseums, der Engelsburg neben St. Peter und der Piazza del Popolo. Wir wissen nicht, welche Seite der italienischen Kunstschätze dem alten Goethe am meisten am Herzen lag. Aus seinen Beschreibungen scheint Land und Volk in ihrer Gesammtheit, die südliche Luft und die geliebten italienischen Laute als das Erstrebenswerte sich seinen jungen Zuhörern eingeprägt zu haben. In dem „Märchen des künftigen Jugendganges", welches dem jungen Wolfgang vorphantasiert wurde, folgte immer als das Letzte und Höchste eine Schilderung von Neapel. Und so rief Neapel mit Meer und Berg, Stadt und Grotte drei Jahrzehnte später in dem Sohne das Bild des Vaters aufs Lebhafteste wach, „der nie ganz unglücklich werden konnte, weil er sich immer wieder nach Neapel dachte."

Wenn so Vieles in Goethes weiterem Entwicklungsgang sich vereinigte, ihn zu wahrhaftem, selbständigem Kunstgenuß auszurüsten, so hielt doch gerade die italienische Kunst sich vorerst im Hintergrunde. Die Künstler und Halbkünstler, mit welchen Wolfgang in der ersten Frankfurter Zeit zuschauend, scherzhaft beratend, lernend in Berührung kam, waren durchaus Kinder ihrer Zeit: sie malten in dem versüßten niederländischen oder auch französischen Stil, der bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein Beifall fand.

Die Leipziger Zeit brachte Anregungen von weitreichender Bedeutung. Hier trat Goethe zum ersten Mal in einen Kreis, in welchem die großen Kunstinteressen der Zeit lebhaften Ausdruck fanden. Er kam als Schüler der Zeichenakademie und als persönlicher Freund unter den Einfluß Oesers. Man erinnere sich, wie eingehend er in „Dichtung und Wahrheit" Art und Wirken dieses Mannes schildert, und wie er dankbar in einem Briefe vom Februar 1770 Oeser neben Shakespeare und Wieland als seinen ächten Lehrer anerkennt: „sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben." Der Einfluß äußerte sich nicht in Förderung des technischen Könnens. Es war Erziehung des Geschmacks, Einführung in die Geheimnisse des Kunstschönen, auch in Kunstgeschichte, wie sie damals verstanden wurde.

Oeser selbst war der Sprecher; aber er führte die Sache einer ganzen Anzahl Gleichgesinnter: es waren Winckelmann und seine Dresdener Freunde, der französische Graf Caylus, endlich Lessing, lauter Männer, die in verschiedener Weise, als Theoretiker und als Praktiker, eine starke Strömung des Kunstgeschmackes förderten, ja großenteils selbst heraufgerufen hatten.

Es galt einen Bruch mit dem herrschenden Kunstgebrauche.

Seit den Zeiten der Renaissance hatten sich die Künste in stäter Entwicklung in einer Richtung fortbewegt. Mochte auch von manchem einzelnen Künstler neu auf die Antike zurückgegriffen werden: was man hier lernte, wurde doch meist dem neuen Stile eingeordnet und untergeordnet; eine auch nur annähernde Copie des Altertums war nicht das Ziel. Der Barockstil in seinen verschiedenen Phasen von der Mitte des 16. bis

in die Mitte des 18. Jahrhunderts war eine Kunstform, welche sich Europa unterwarf, und welche dem allgemeinen Geschmack vollkommen zusagte.

Italienische Künstler des 17. Jahrhunderts gaben dem Barock seine extreme Gestalt und machten die folgenden hundert Jahre von sich abhängig. In Frankreich, dann in Deutschland erfuhr er eine charakteristische Umbildung. Diese letzte, nur sich selbst gleiche und sich selbst genügende Entwicklungsstufe wurde an den Höfen Ludwigs XV., Augusts des Starken, Friedrichs II. gepflegt. Sie ist unter dem Namen Zopfstil oder — besonders im Hinblick auf das höchst eigenartige decorative Element, welches dem Ganzen erst den rechten Charakter verleiht — unter dem Namen Rococo bekannt.

Heutzutage ist man geneigt, die Zopfzeit um ihren einheitlichen Stil zu beneiden. Er scheint uns mit der siegesbewußten Leichtigkeit und Unbefangenheit aufzutreten — dem reifen gotischen Stil vergleichbar, — die aller modernen Kunst so gründlich abhanden gekommen ist. Damals zum letzten Male konnte man sich des einzigen Vorzugs rühmen, daß die Baukunst mit den beiden bildenden Künsten Hand in Hand ging. Wir stoßen uns nicht an der berninesken Zerfahrenheit der Colossalstatuen, die in den Nischen und über dem Kranzgesimse aufgepflanzt sind; denn sie ordnen sich dem tectonischen Ganzen unter und sind wesentlich für den Eindruck dieses Ganzen. Das Innere, zumal der Paläste, ist von einem einheitlichen Formgefühl belebt, das sich ins kleinste und unscheinbarste erstreckt. Und an den Wänden, nicht in beliebigen viereckigen Rahmen hängend, sondern in fein stilisierter Umrandung dem Getäfel selbst eingefügt, die

Bilder, die uns in dieser Umgebung so trefflich zu passen scheinen: Genrescenen von Boucher, von Watteau und seinen Schülern. — Die Teilnahme unserer Zeit am Rococostil geht weit über ein antiquarisches Interesse hinaus: Innenräume von mäßigem und von größtem Umfange hat man, und nicht ohne Glück, in unsern Tagen im Zopfstil aufgeführt.

Es kann uns deshalb seltsam berühren, daß schon um die Mitte des letzten Jahrhunderts eine Übersättigung an dieser letzten Blüte des Barocco sich kundgiebt. Einzelne Stimmen fordern leidenschaftlich Umkehr zum Altertum und zur classischen Renaissance. In Italien, Frankreich, Deutschland gleichzeitig werden sie gehört.

Mannigfaches werfen sie dem zeitgenössischen Stile vor: die verwegene Momentanität à la Bernini und Lanfranco, ihre extremen, nervös gesteigerten Stellungen, — aber ebenso die gezierten Puppen der Porzellanbildnerei; den Naturalismus, der jeder Figur nationales Gepräge giebt, aber auch jenes andre naturalistische Raffinement, welches jede Falte der Haut, die Warzen und Grübchen selbst im Marmor wiederzugeben sucht; die zu große Fülle oder aber die eingefallene Magerkeit der Körper; die geschweiften und gerollten Linien in der Baukunst, ihr Streben nach malerischer Wirkung; die Verschnörkelung der Ornamente. Dem allem wird als Gegenbild vorgehalten die Kunst des Altertums mit ihrem Verzichten auf pompösen Schmuck, mit ihrer edelen Einfalt und stillen Größe. Während der Modegeschmack dem Altertum herkömmlichen Tribut zollte und sich freute, die antike Starrheit und Kälte durch moderne Weichheit und Glut verdrängt zu haben, wird jetzt gelehrt, daß jedes

Abweichen von der griechischen Art ein Verderbnis war und Rückkehr zum Alten alleinige Rettung.

Jener Ausdruck von der „edelen Einfalt" war von Winckelmann in seiner ersten reformatorischen Schrift 1754 gebraucht. Und Winckelmann ist es auch, mit dessen Namen sich jene Abwendung von Barock, der neue Classicismus vornehmlich verknüpft hat. Aber er war nicht ohne Vorgänger. Einer von denen, die ihm ihre Gedanken geliehen für seine Erstlingsschrift, war Goethes Lehrer Oeser.

Während Winckelmann in Rom seine größern Werke schrieb, und nach seinem frühen Tode 1768 hielt Oeser das Banner jener aufklärenden Lehre in seiner einflußreichen Stellung zu Leipzig aufrecht. Er führte seine Schüler in die Lecture der Winckelmann'schen Schriften ein; er wußte die „leidenschaftliche Verehrung" für jenen gar leicht auf sie zu übertragen.

Uns interessiert hier in erster Linie, welche Stellung zur italienischen Kunst diese Propheten des Altertums einnahmen.

Von der Baukunst ließen sie wenig gelten. Winckelmann haßt den Barock, haßt Michelangelo als den Vater des Barocks. Aber auch mit den Gebäuden der Frührenaissance verfährt er umglimpflich. Ihr frohes Behagen am Decorativen ist ihm ein Verlassen der strengen Schönheit. Über die Maßen erhoben wird St. Peter, zum Teil jedoch wegen einer vermeintlichen Verwandtschaft mit dem alten Stil. Im übrigen kommt am Besten weg Palladio, der Classicist des 16. Jahrhunderts, der mehr als Frühere und Spätere nicht nur die Formensprache der Antike sondern auch ihre baulichen Intentionen zu den seinigen zu machen strebte.

Die Bildhauerei mußte bei einer Vergleichung mit der griechischen Schwester am schlimmsten fahren. Michelangelo konnte unmöglich in der Rubrik der edeln Einfalt unterkommen. Aber schon Andrea Sansovino gilt als verderbt, überladen mit Zierraten! Und Bernini endlich, in dessen Geschmack ja Winckelmanns Zeitgenossen vielfach noch arbeiteten, ist der alt-böse Feind.

Auch in der Malerei verfährt Winckelmann nach dem Grundsatz: je näher der Antike, je besser. In Raffael anerkennt er den, in welchem die alte Kunst wiedergeboren ist. Er wird gepriesen, soweit er die antiken Schönheitsgesetze in Winckelmanns Sinne befolgt. Wo er das nicht thut, wird ihm Tadel nicht erspart. Neben ihm ist besonders Andrea del Sarto ein Meister, der denkt und arbeitet wie die griechischen Maler. Von dem Ideal sind Correggio und Michelangelo, jeder nach seiner Seite, abgewichen. — Nun aber die „Nachahmer", die sogenannte eklektische Schule von Bologna! Winckelmann verkennt nicht ihren Mangel an Ursprünglichkeit. Aber er findet bei ihnen die Schönheit und Größe der Classiker, von einer spezifisch modernen Grazie durchdrungen. Guido Reni stellt sich zu Raffael wie Praxiteles zu Phidias.

Diese Hochhaltung der Eklektiker — sie wird uns wieder bei Goethe selber begegnen — bleibt uns ein Rätsel, wenn wir nicht bedenken, daß Winckelmann wie seinen Zeitgenossen von der Kunstperiode her, die sie selber bekämpften, hohe Ansprüche auf Glätte, Eleganz, bestechenden Linienfluß angeboren waren. Als sie anfingen, von der Hoheit der Antike ergriffen zu werden, richtete sich der Haß zu allermeist gegen das Rohe,

Verzerrte, Naturalistische. Das charakterlos Gefällige dagegen, selbst das affectirt Schmelzende fand Gnade. Dies umsomehr, als der Sinn für Original und Abklatsch damals nicht in heutiger Weise, und bei Winckelmann selbst am wenigsten, entwickelt war: wo die Seicentisten einen antiken Contour, einen raffaelischen Gesichtsausdruck vorbrachten, wurde dies ohne Weiteres zu ihren Handen gebucht.

In diese in sich zusammenhängende, folgerichtige Weise der Kunstbeurteilung wurde der junge Goethe von Oeser eingeführt. Oeser stand innerhalb der Winckelmann'schen Geschmackssphäre ganz nach der Seite der Grazie hin. Jede National- und Lokalfarbe war seinen eigenen Figuren abgestreift. Die niederländischen Maler liebte er nicht. Er hatte ein Gemach mit späten Italienern geschmückt, „Meistern, deren Anmut er höchlich zu preisen pflegte". „Unablässig überlieferte er das Evangelium des Schönen, mehr noch des Geschmackvollen und Angenehmen." Seine Welt war der von Wieland nah verwandt.

Goethe hatte keinen Anschauungsschatz, der ihm ermöglicht hätte auf eigenen Füßen zu stehen.

In der Form von Begriffen setzte sich die erste Kenntnis der hohen Kunst in ihm fest. In dieser Weise that auch Lessings Laokoon seine große Wirkung, „der Lichtstrahl", „den der vortefflichste Denker durch düstere Wolken auf uns herableitete." Fast ohne Autopsie strebte doch Lessing nach ähnlichen Idealen wie Winckelmann: von dem nationell Bedingten, dem modern Nervösen weg zu einer über den Zeitenwandel erhabenen Schönheit, zu ewig giltigen Stilgesetzen, die in der Antike sich boten. „Die Herrlichkeit solcher Haupt- und Grundbegriffe," schreibt

Goethe in „D. u. W.," „erscheint nur dem Gemüt, auf welches sie ihre unendliche Wirksamkeit ausüben, erscheint nur der Zeit, in welcher sie, ersehnt, im rechten Augenblick hervortreten."

Aber wird diese theoretische Unterweisung Stich halten, wenn erst der junge Kunstbeflissene einer Mannigfaltigkeit von Kunstwerken Auge in Auge gegenübersteht?

Goethe geht nach Dresden. Die Antiken lehnt er ab zu sehen. Der erste Besuch bei den Gemälden hat ihm gezeigt, daß er hier vollauf zu thun hat.

Und auch hier sind es, mit einer harmlosen Ausnahme, nicht Oesers Lieblinge, die Säle füllenden Spätitaliener, die ihm Eindruck machen. Es ist Ostade, ist Schalken. Die ganz nationelle, zum Teil derb werkeltägliche Kunst. Goethe sagt uns warum. „Was ich nicht als Natur ansehen, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam."

Damit ist ausgesprochen, auf welch anderm Wege Goethe sich der Kunst nahte, als Winckelmann es that. Auch Goethe war nicht abgeneigt, Begriffe in sich aufzunehmen. Aber die Anschauung der Wirklichkeit war ihm die stärkere Macht. Die Begriffe mußten sich fügen. Erst wenn das Auge — „vor allen andern das Organ, womit ich die Welt faßte" — die dauerhafteste Grundlage gelegt hatte, konnte das System seinen Platz einnehmen.

So mußten denn die Oeser-Winckelmann'schen Anregungen ruhen, bis sie mit der Sprache der Natur zu ihm sprechen konnten.

Völlig ausgelöscht scheint all die Lehre von der antiken

Idealschönheit, da wo uns Goethe zum zweiten Male vor einer großen Kunstschöpfung begegnet.

Er nahte dem Straßburger Münster mit ungünstigem Vorurteil. „Unter Tadlern der gotischen Baukunst aufgewachsen", hatte er all das Schlimme genugsam vernommen, dem die Gotik nicht entgehen kann, wenn sie mit anderm als sich selbst verglichen wird. Aber auch hier trug die Anschauung über den Begriff den Sieg davon. In dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" kehrt sich Goethe gegen „Schule und Principium", gegen das Bettelngehen bei der Antike in einer Weise, daß wir den Triumph, dieser Schulenge selber so rasch und leicht entronnen zu sein, durchblicken sehen. Notwendigkeit und Wahrheit soll *nur* der gotischen Baukunst eigen sein. Dem classisch „Schönen" wird hier so schroff und ausschließlich, als es nur geschehen kann, das Charakteristische entgegengehalten. Doch glaubt Goethe, die „Rauhheit" des Münsters besonders in Schutz nehmen zu müssen; uns kommt es heute *süß* vor wie eine vollreife Frucht — wir sehen, wie wenig verdauungsfähig der Kunstgeschmack dazumal war. — Bei den Ausfällen gegen Barock und modernen Classicismus führt allerdings zum guten Teil das gerade in der Straßburger Zeit erstarkte Nationalgefühl die Feder. So schreibt er denn auch leichthin, daß der Franzos sich keiner eigenen Baukunst rühmen kann!

Wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit" auf diese Episode zu sprechen kommt, unterdrückt er nicht ein Bedauern, daß er der deutschen Baukunst seine Teilnahme später versagte, als er „durch eine *entwickeltere* Kunst" angezogen war.

In der That, diese hell auflodernde Begeisterung für die

Gotik ist nur ein Intermezzo. Sie hatte ein Nachspiel in Köln, in Freiburg.

Das Vermächtnis Winckelmanns war nicht verloren. Jenes Wort von 1770, daß Oesers Unterricht Folgen haben werde aufs ganze Leben, sollte nicht Täuschung sein.

Vorerst trat nur Vereinzeltes aus der classischen Kunstwelt vor Goethes Augen. Mit Leidenschaft wurden die raffaelischen Tapeten in Straßburg, mit ehrfürchtigem Staunen die Antikenabgüsse in Mannheim betrachtet. Wenn in der Äußerung von „D. u. W.", daß beim Anblick eines Pantheoncapitäls in Gyps „mein Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfing", das Gedächtnis keinen Streich spielte, so hätte der junge Enthusiast, kaum dem Schatten des Straßburger Turmes entrückt, für sein jähes Verlassen der Bahn seiner Meister schon leise Abbitte gethan. Doch konnten sich die fremden Bilder noch nicht heimisch bei ihm machen. „Nur erst durch einen großen Umweg sollte ich in diesen Kreis zurückgeführt werden. Indessen ist die stille Fruchtbarkeit solcher Eindrücke ganz unschätzbar, die man genießend, ohne zersplitterndes Urteil in sich aufnimmt."

Die folgenden Jahre in Frankfurt und die ganze Weimarer Zeit bis zur italienischen Reise bringen von Anschauung italienischer Kunst fast nichts. Goethe schmückt sein Zimmer mit Copien der raffaelischen Farnesinafresken. Zur Pflege früherer Kunstbestrebungen wird dann und wann eine Stunde erübrigt. So lesen wir einen Tagebucheintrag vom December 1778: „Nachm. zu Hause die Toskanische Ordnung gezeichnet. viel Liebe zur Bau kunst. Wenn nur die Aufmerksamkeit dauerte." In einem Briefe an Friedrich Müller vom 6. November 1780:

„ .... besonders lassen Sie mich über Raphaelen, Michelangele, Caracci und wen Sie wollen, etwas hören .... Ich lebe mehr in diesen Sachen als Sie glauben können, und es nimmt niemand einen wärmern, obwohl nicht ganz reinen, Antheil an dem Künstler als der Liebhaber der selbst pfuscht."

Bei Frau von Stein wird Mengs gelesen, vermutlich das Schriftchen „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei", welches, in kurzer Zeit in 6 Auflagen erschienen, sich so großen Beifalls erfreute. — Mengs, als getreuer Gesinnungsgenosse Winckelmanns, erkennt den Alten das eigne Verdienst zu, nur durch die Natur belehrt, ohne Nachahmung menschlicher Muster, zum guten Geschmack gekommen zu sein. Die „Drei Lichter" der neuen Kunst, Raffael, Correggio, Tizian, hätten durch Natur und Nachahmung zugleich den guten Geschmack erlangt. Die Spätern vermöchten aber kaum anders als durch bloße Nachahmung zum Ziel zu kommen. Die Stelle über die vorraffaelische Kunst sei hier angeführt, weil sie zeigt, wie summarisch diese Region selbst von einem Auserlesenen wie Raffael Mengs behandelt wurde: „Als die Malerei", schreibt er, „bei den Italienern, die damals reich und glücklich waren, beliebt ward, so fing die Kunst an, durch verschiedene Männer, am besten aber durch Giotto etwas aus der Finsternis gehoben zu werden. Weil aber die Wahl nicht vor der Kenntnis kommen kann, so suchten alle, die vor Raffael, Titian und Correggio waren, nur die pure Nachahmung; also war zu dieser Zeit gar kein Geschmack, ein Bild war gleichsam ein Chaos, die ersten wollten die Natur nachahmen und konnten nicht, die andern konnten die Natur nachahmen, sie

wollten aber gern wählen und konnten dieses auch nicht. Endlich zu der Zeit der drei großen Lichter der Malerei ꝛc.“

Wie weit Goethe durch alles Gelernte und Geschaute gefördert war, welches Maß von Empfänglichkeit oder Voreingenommenheit er besaß, wie weit seine Fähigkeit ging zu sondern und zu wählen, das mußte sich jetzt offenbaren, da ihm Italien seine Kunstschätze in Fülle entschleierte. — Wir haben für die ersten zwei Monate der Reise in dem Tagebuch für Frau von Stein eine gleichzeitige Quelle von genügender Ausführlichkeit und unübertrefflicher Unmittelbarkeit. Keine Spur von Scheu, den ersten Eindruck zu Papier zu bringen. Alles ohne weitere Absichtlichkeit geschrieben, nur mit dem Gedanken, die Geliebte an seinen Erlebnissen recht gegenwärtigen Anteil nehmen zu lassen.

Am vierten Tage der Reise, am 6. September 1786, zeichnet er in München auf: „Ich habe die Bildergallerie gesehen und mein Auge wieder an Gemälde gewöhnt.“ Fortan tritt er denn in seinen Urteilen mit einer klaren Zuversichtlichkeit auf. Wir erhalten durchaus den Eindruck: es ist kein Neuling, der tastet. Er bewegt sich wie auf eigenem Grund und Boden. Sein Urteil, weit entfernt von der Prätension des Kenners, ist doch nicht der Ausfluß einer augenblicklichen Stimmung. Von Lob und Tadel weiß er Rechenschaft abzulegen. Seinen Aussprüchen giebt er deshalb nur selten ein „scheint mir“, „dünkt mich“ zum Geleite. Sein Genießen ist nicht mehr das fieberhafte Schwelgen, zu dem er sich in seinen Jugendgedichten über Kunst bekennt. Aber auch noch nicht das phlegmatische Erwägen der spätern Jahre, dessen Lieblingsausdrücke „bedeutend“, „löblich“, „artig“ sind. Er giebt sich selbst die goldene Reiseregel: „Ich lebe

sehr diät und halte mich ruhig damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen." So will er denn nicht Genuß erjagen um jeden Preis. Er mißtraut dem ersten Eindruck. Überall zeigt er sich als der Mann der höchsten innern Cultur, der ebensogut zu *sehen* wie zu sprechen und zu schreiben versteht.

Gleich schon der dreitägige Aufenthalt in Verona giebt uns wichtige Aufschlüsse.

Goethe erwähnt hier ausführlich und mit großem Interesse: Das altrömische Amphitheater; die Porta Stuppa (ein Meisterwerk des Michele Sanmicheli); das Teatro filarmonico (Hallenbau von 1745 in antikem Stil à la Palladio); die Antikengallerie. Etwas mehr in Kürze und mit ruhigerer, z. T. bedingter Anerkennung: Den Tizian im Dom; die Gemälde der Kirche S. Giorgio, speziell einen Mannaregen und die hl. Ursula von Caroto; „sehr schöne Sachen" von Orbetto im Pal. Gherardini; einen Tintoretto und ein paar Porträts von Veroneſe. Endlich als Letztes: „Das dunkle Alterthum der Kirche des heil. Zeno, des Patronus der Stadt, eines wohlbehäglichen lachenden Heiligen."

Dieser letzte Punkt muß uns zumeist auffallen. S. Zeno, eines der herrlichsten Denkmäler der italienischen Kunst des Mittelalters, ein edler romanischer Bau, ist für Goethe, unendlich bezeichnend, „das dunkle Altertum ....". Die übrigen Basiliken und die gotischen Kirchen Veronas, großenteils von hohem künstlerischem Werte, sind mit keiner Silbe erwähnt. Dagegen bei den antiken Reliefs des Museo Lapidario die Worte: „Es sind sehr gute treffliche Sachen drunter und auch das we-

niger gute zeugt von einem herrlichen Zeitalter. Der Wind der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel." — Dies braucht keinen Commentar. Wir sehen, in welcher Welt er die letzten Jahre, Jahrzehnte gelebt hat. Goethe war von seiner Seite aus in die antike Welt eingetreten. Die Lehren von Oeser, Winckelmann, Lessing, Mengs hatten ihn gelockt, geführt, befestigt. Aber mit seiner eigenen Intuition hatte er sich jene Welt erst farbig, lebendig ausgestaltet. Die griechischen Dichter gaben ihm ein bestimmtes Gefühl davon, nach welchen Gesetzen, innerhalb welcher Schranken das körperliche und geistige Leben der Griechen verlief. Der Anziehungskraft dieser Vorstellungen gab er sich mit seiner ganzen Person hin, soweit dies einem Menschen in seiner Zeit und Umgebung möglich war. Seine Phantasie, seine Stimmung wurde antik. Darum fühlt er sich gleich heimisch, wie er über die Schwelle tretend von jenen Resten des Altertums begrüßt wird.

Der Reisebericht von Verona läßt uns noch andres erkennen. Die Gemälde, welche Goethe beachtet und bespricht, sind aus der Masse der vorhandenen ohne System ausgewählt. Goethe war in solchen Dingen von seinem Reisehandbuch abhängig. Er führte mit sich Volkmanns „historisch-kritische Nachrichten von Italien ꝛc.", ein Werk von drei schweren Bänden (es erschien in zweiter Auflage 1778; Goethe hat wohl die erste benützt). Unzweifelhaft stand Göthes kunsthistorisches Wissen — von dem Kunst*verständnis* ganz abgesehen — schon vor der italienischen Reise hoch über dem Durchschnitt. Allein, seine früh begonnenen Kunststudien hatten ihm mehr Einblick in die

großen Züge der Kunstentwicklung als in das Detail der vorhandenen Kunstwerke gewährt. Von Künstlernamen war ihm keine große Zahl geläufig. Er schreibt in Verona: „In der Entfernung lernt man wenige Meister, offt die nur dem Nahmen nach, kennen . . . . . ". In seinem Volkmann findet er nun einen wahren Ballast von Detailwissen aufgespeichert. Das Buch war jedoch seiner ganzen Art nach nicht geeignet, den Reisenden eine vernünftige Auswahl treffen zu lassen, ihm zu einer besonnenen Kritik im Einzelnen zu verhelfen. Wir müssen auf Volkmann mit einigen Worten eingehen, damit Goethes eigenes Urteil von diesem Hintergrunde des Bädekerwissens jener Zeit sich abhebe.

Volkmann gehörte zu den Bekannten Winckelmanns. Sein Buch, das er in starker Anlehnung an ein französisches Werk nach eignem längerm Aufenthalt in Italien geschrieben hat, rühmt sich der vorzüglichste Führer für Italien zu sein. Auch von Goethe, der sich wiederholt mit äußerster Schroffheit über unberufene Kunstscribenten wie z. B. Archenholtz ausließ, wurde Volkmann wohlwollend geschätzt, auch sein Kunsturteil zu Rate gezogen, wiewohl er seine Schwächen nicht verkannte (siehe in der bearbeiteten ital. Reise den „Bericht" vom Dezember 1787).

Volkmann ist von der großen classischen Geschmacksreform der Zeit nicht unberührt geblieben. Er weiß, daß die Italiener „nur in so weit, als sie dem griechischen Geschmack nachgeahmt, mit Beifall und glücklichem Erfolg gebauet" haben; er rühmt Palladio, der die schönen Verhältnisse der Griechen kannte, und mit Verstand anzubringen wußte. Er haßt Borromini als

„Hauptverderber der Baukunst in Italien"; denn „er häuft die Zierrathen und fällt ins Gothische." Bernini, durch Verlassen der „simplen Natur", wird „maniert"; „seine Nachfolger wollten es ihm gleich thun, verloren aber die Natur fast ganz aus den Augen, und wurden übertrieben. Von diesem Fehler ist der Geschmack der jetzigen römischen Bildhauer noch nicht wieder gereinigt." — Auch hat Volkmann einige Schlagworte adoptiert; besonders kann er nicht von einem antiken Kunstwerk reden, ohne daß ihm die „edle Einfalt" entschlüpft. Dabei passiert ihm das Unglück, diesen Ausdruck auch einmal auf Michelangelos Bauten anzuwenden!

Wie jedoch schon Gottsched beim Erscheinen von Winckelmanns erster Schrift urteilte, der Verfasser gebe sich mit einer allzugroßen Passion für das Altertum bloß, und wie es überhaupt an Vermittlern auch bei dieser Neuerung nicht fehlte, so hütet sich auch Volkmann wohl, zu Winckelmanns genialer Einseitigkeit und Schroffheit sich zu versteigen. Er erkennt den „schlechtesten" Bildern von Raffael, Correggio, Tizian „einen unendlichen Vorzug" vor der aldobrandinischen Hochzeit zu. Er bewundert Michelangelo: „in seinem Moses herrscht ein so edler, kräftiger Ausdruck, daß er nicht schöner seyn kann" und ähnliches. Von Bernini läßt er vieles als „reizend und gefällig" passieren. Durchgängig eine gewisse Versüßung und Popularisierung der herrischen Verwerfungsurteile des großen Classicisten. Eine eigentümliche Mischung von freigebigem Lob und launenhaftem Tadel; superklug, rationalistisch, nie sich bescheidend, — äußerst bezeichnend für die Durchschnittsstimmung des Zeitalters.

Nur gegen eine Seite der Kunstwelt führt Volkmann die Sprache unbedingter Ablehnung — soweit er sie der Beachtung würdigt. Es ist der schlimme „gothische Geschmack". Von den Basiliken sprechend, sagt er: „Die Kirchen bestunden aus langen, finstern Gewölben, die ein trauriges Ansehen, und nicht die geringsten Verzierungen hatten. Dies war der alte gothische Geschmack. Von der neuen gothischen Bauart trifft man in Italien wenig merkwürdige Gebäude an; die vornehmsten sind ein Paar Kirchen in Pavia, der Dom zu Mailand, die Kirche des heiligen Petronius in Bologna und der Pallast des Doge zu Venedig. Sie sind ein Beweis, daß man zugleich feste, kühne, und in einem eigensinnigen Geschmack angegebene Häuser aufführen kann, woran sich nichts besonderes findet, als die ängstliche Geduld der Künstler." Dementsprechend citiert er denn von sämtlichen vorleonardesken Malern bloß die folgenden: Cimabue, Giotto, Masaccio, Signorelli, Perugino, Francesco Francia, Mantegna, die beiden Bellini. Spätitaliener dagegen werden in endloser Zahl vorgeführt, jeder mit irgend einer Auszeichnung. Übel fahren nur die Naturalisten, wie Caravaggio, während z. B. Guido Reni mit den Worten eingeführt wird: „Man darf diesen Namen nur nennen, so hat ein jeder schon Achtung für ihn," und wiederholentlich eine bunte Reihe wie etwa „Raphael, Caracci, Tizian und Guido" die Sonnenhöhe der italienischen Malerei bezeichnen soll. „Es ist wahr," meint der Verfasser irgendwo, „Raphael hat einen Vorzug in erhabenen Gedanken und dem edlen Ausdruck in den Köpfen; aber Hannibal Caracci und Domenichino zeichnen in einem größern Geschmack."

In dieser zeitgenössischen Mißachtung der „Jahrhunderte der Unwissenheit und Barbarey läßt denn Volkmann auch keiner der trefflichen Kirchenbauten Veronas eine Silbe angedeihen. Nur einiger Malereien und Sculpturen wegen werden ein paar Kirchen mit Namen genannt.

Goethes Gleichgiltigkeit gegen S. Zeno und die übrigen möchte dadurch erklärt scheinen. Bedenken wir aber, wie wenig sich Goethe vor dem Straßburger Münster und anderswo das eigene Schauen eindämmen ließ, so können wir nicht zweifeln, daß auch in ihm selber sich nichts mehr regte, diesen „dunkeln Altertümern" weiter nachzuforschen. Die Gesippen des Erwin von Steinbach waren entlassen. In einer Stelle, die Goethe später der überarbeiteten italienischen Reise einfügte, wünscht er sich förmlich Glück dazu, den kauzenden Heiligen und den Tabakspfeifensäulen des Gotischen auf ewig entronnen zu sein.

Eine einzige Künstlergestalt tritt ihm als groß und verehrungswürdig in ihren Werken entgegen erst in der zweiten Tochter-Stadt, in Vicenza. Es ist Palladio. Goethe war dieser Name wohlbekannt. Palladio galt den neuen Classicisten als der edelste, reinste Baumeister moderner Zeit. Denn er gehörte nicht, wie seine großen Zeitgenossen Vignola und Giacomo della Porta, zu den Hauptpflegern des Barocco, zu den Fortentwicklern im Sinne des zeitgenössischen Geschmacks; sondern „er wollte in vollstem Ernst die antike Baukunst wieder ins Leben rufen." (Jacob Burckhardt, Cicerone).

Seine Gebäude hatte Goethe in Kupfern kennen lernen; er empfiehlt jetzt der Freundin, die Stiche von der Bibliothek zu holen. — Gleich nach der Ankunft in Vicenza durchläuft

er die Stadt und sucht die alten Bekannten im Originale auf. „Wenn man diese Werke nicht gegenwärtig sieht," schreibt er, „hat man doch keinen Begriff davon. Palladio ist ein recht innerlich und von innen heraus groser Mensch gewesen."

Die warme Bewunderung des Vicentiners, die sich hier und noch öfter ausspricht, kommt sicher aus Goethes Eigenstem. Palladios Bauten gehören nicht zu den bestechenden. Ihre Schönheit liegt in Dingen, die sich nur dem geübten Blick enthüllen. Goethe war im Stande, die Feinheiten der Verhältnisse, der Flächeneinteilung zu genießen. Sehr richtig urteilt er über i Scalzi in Venedig: „Marmor genug und nicht auf die schlimmste Weise zusammengesetzt; aber nichts von dem hohen Geiste, der sich allein in dem unnachahmlichen Maas, Ordnung, Harmonie spüren läßt." Und wenn er der Façade von Redentore den Vorzug giebt vor der von S. Giorgio maggiore; wenn er der Carità in Venedig seine ganz besondere Gunst zuwendet, so leitet ihn ein feines Gefühl.

Er nahm es mit der Architektur sehr ernst. Er gesteht, daß er mit seinem „selbstgeschnitzten Maßstab" weit reicht, daß ihm aber noch viel fehlt. Und einen Tag später (den 25. September) „mein Auge fängt sich gut an zu bilden, ich habe nun Muth, dem mechanischen der Kunst näher zu treten."

In Padua kauft er die Werke des Palladio, einen Foliobaud. Mit herabgestimmtem Mute schreibt er am Abend dieses Tages (den 27. September): „Die Baukunst steht noch unendlich weit von mir ab, es ist sonderbar, wie mir alles darin so fremd, so entfernt ist, ohne mir neu zu seyn. Ich hoffe aber auch diesmal wenigstens in ihre Vorhöfe gelassen zu werden."

Und drei Tage später, nachdem er eifrig das Buch studiert: „..... es fallen mir wie Schuppen von den Augen, der Nebel geht auseinander und ich erkenne die Gegenstände.“ Die Lektüre macht ihn nun „sehr glücklich“.

Goethe geht so sehr auf den Grund der Dinge, daß er einmal schreiben kann: „So ist mir die Mineralogische und Oryktologische Kenntniß der Steine ein großer Vorsprung in der Baukunst;“ und später von Assisi aus: „Seitdem ich Vitruv und Palladio gelesen habe wie man Städte bauen und Tempel ꝛc. stellen müßte hab ich einen großen Respekt für diesen Dingen.“

Am 5. Oktober: „Mit der Baukunst geht es täglich besser. Ich habe mir nun auch die Ordnungen der Säulen rational gemacht und kann das Warum meist schon angeben. Nun behalt ich auch die Maaße und Verhältnisse die mir als blos Gedächtnißwerk immer unbegreiflich und unbehaltbar blieben.“ Er liest mit Andacht Vitruv; er wallfahrtet „zu den großen Gedanken des Palladio“, zeichnet nach dessen Werken: „..... es ist das vierte Buch von Antiken Tempeln, das eine rechte Einleitung ist Rom mit Sinn zu sehen.“

Wir sehen, alles läuft auf Verständnis der antiken Baukunst und der modernen, soweit sie denselben Gesetzen folgt, hinaus.

So ist es nur folgerichtig, daß das alte große S. Marco mit einem burschikosen „die Bauart ist jeden Unsinns werth, der jemals drinn gelehrt oder getrieben worden sein mag“, abgethan wird, und daß sich Goethe durch die Größe und Pracht des Dogenpalastes nicht über die Wunderlichkeiten seiner Façade hinwegtäuschen läßt. In Assisi wird das hochbedeutende S. Fran-

cesco, der gotische Bau des 13. Jahrhunderts, links liegen gelassen: „ich wollte mir wie der Cardinal Bembo die Immagination nicht verderben, sondern fragte einen hübschen Jungen nach der Maria della Minerva.“ Es ist der wohlerhaltene antike Minerventempel. „So natürlich und so groß im natürlichen“, ruft Goethe aus.

Und in Rom ist der erste Gang zu den Ruinen der alten Stadt — dann zu der Peterskirche.

Die Peterskirche genoß bei Winckelmann und seinen Anhängern einer Verehrung, die von diesen Verächtern des Barocco billig befremden kann. Winckelmann nennt sie geradezu das schönste Gebäude in der Welt, an welchem der Inbegriff des Schönen in der Baukunst zu suchen sei. Man möchte vermuten, daß der einzigartige Weltruhm dieser Kirche und zugleich ihr übermächtiger Sinneneindruck die Kritiker unbemerkt von ihrem strengen System abzugehen zwang. Denn wir müssen bedenken, daß man zu jener Zeit noch nicht die Intentionen Bramantes aus all den Zuthaten von Sangallo bis Maderna als Kern herausschälen konnte. Was sich heute thatsächlich, wenigstens im geistigen Bilde, als ein Höchstes der Baukunst bewundern läßt, konnte vor diesen neuen Forschungen dem Auge sich noch nicht entdecken.

Goethe wählt auch Ausdrücke von einer gewissen Allgemeinheit, wo er in der (bearbeiteten) italienischen Reise auf St. Peter zu sprechen kommt. „In St. Peter habe ich begreifen lernen, wie die Kunst sowohl als die Natur alle Maßvergleichung aufheben kann.“ — „Die Peterskirche ist gewiß so groß gedacht, und wohl größer und kühner als einer der alten Tempel.“

All die Bemühungen, die Baukunst in ihren Wurzeln zu erfassen, scheinen Goethe so wenig genügt zu haben, daß er noch am 5. Juli 1787 von Rom aus schreiben kann: „Im Zeichnen fahr ich fort, Geschmack und Hand zu bilden, ich habe Architektur angefangen ernstlicher zu treiben, es wird mir alles erstaunend leicht (das heißt der Begriff, denn die Ausübung erfordert ein Leben)." Doch kommt er auf kein Bauwerk der italienischen Kunst weiter zu sprechen.

Wir suchen seinem Gange durch die Werke der italienischen bildenden Künste weiter zu folgen.

Nachdem Verona, Vicenza, Padua, Venedig, Ferrara, Cento, Bologna besucht waren, schreibt Goethe am 19. Oktober: „Zwey Menschen, denen ich das Beywort groß ohnbedingt gebe, hab ich näher kennen lernen Palladio und Raphael."

Es ist bemerkenswert, daß die Venezianer und die späten Bolognesen, denen er freigebig Lobsprüche zu spenden pflegt, doch nicht in das Allerheiligste der großen Männer eingelassen werden. — Tizian, dessen Primat unter den Venezianern damals wie heute feststand, wird nicht eben häufig erwähnt. Am meisten gerühmt wird seine Santa Conversazione im Vatican, die denn freilich in der dortigen Gallerie vor dem Einzuge der beiden großen Raffael kaum einen Nebenbuhler hatte.

Veronese und Tintoretto waren Goethe alte Bekannte (vgl. z. B. den Brief an Frau von Stein vom 25. Sept. 1779): er lernt sie immer höher schätzen. Sehr treffend beurteilt er den ersten: „. . . . . seine große Kunst, ohne einen allgemeinen Ton, der durchs ganze Stück durchginge, bloß mit den abwechselnden Lokalfarben, eine köstliche Harmonie hervorzubringen.."

Doch will ihm Paolos Lieblingssujet, „der lange Tisch mit Gästen", nicht behagen: er rechnet es unter die große Reihe der abgeschmackten Gegenstände. An Tintoretto bemerkt er eine gewisse Unfähigkeit, Figuren von großem Format mit vollem Leben zu füllen: „er hat sie nur nach dem Maasstabe vergrößert, ohne ihre innerliche Natur vergrößern zu können." Es braucht kaum gesagt zu werden, daß man in den drei Bänden Volkmanns vergeblich nach solchen Sätzen suchen würde.

Tintoretto wie auch Tiepolo, für den sich Goethe ebenfalls interessiert, gehören wegen ihrer modernen Ruhelosigkeit nicht zu den Freunden der Classicisten. Goethes Freude an ihnen fließt aus einer viel kräftigern, lebensfrohern Genußfähigkeit.

Die unverhältnismäßige Vorliebe für die Eklektiker teilt Goethe, wie wir gesehen, mit Hoch und Niedrig in seiner Zeit. Er freut sich, der Geliebten aus Guercins Vaterstadt Cento zu schreiben. Er findet Bilder dieses Meisters, die man „Jahre lang ansehen könnte." An seinem Pinsel rühmt er „eine Leichtigkeit und Reinigkeit und Vollendung, die unglaublich ist." Von einer Madonna Guido Renis in Bologna schreibt er: „Der Kopf der Maria als wenn ihn ein Gott gemahlt hätte ....." „ ..... Der himmlische Sinn des Guido, ein Pinsel der nur das vollkommenste was in unsre Sinne fällt hätte mahlen sollen." — Auch in Rom noch vergißt er über dem vaticanischen Tizian nicht die Maratti, Guercino, Guido. Nachdem schon die Sistina, die Stanzen, Loggien besucht und bewundert worden, berichtet er unterm 17. November: „Ich aber kann nur mit wenig Worten das Glück dieser Tage bezeichnen. Ich habe die Freskogemälde von Dominichin in Andrea della Valle, ingleichen die

Farneſiſche Galerie von Carraccio geſehen. Freilich zu viel für Monate, geſchweige für einen Tag."

Doch iſt es nicht bedeutungslos, daß in den Briefen und Berichten aus dem zweiten römiſchen Aufenthalt all dieſe Namen verſchwunden ſind, und Leonardo, Michelangelo, Raffael alle Verehrung an ſich gezogen haben: an ihre erlauchten Geſtalten knüpft ſich das Denken und Sprechen über die Geheimniſſe des Kunſtſchönen. Goethe verkehrt hier mit Künſtlern vom Fach, von denen er viel lernt und ſtark beeinflußt wird. Doch hatte er ſchon in Bologna den Raffael mit den Worten begrüßt: „es iſt was ich voraus wußte nun aber mit Augen ſah. Er hat eben gemacht was andre zu machen wünſchten."

In Rom beeilte er ſich nicht eben, die Stanzen und Loggien aufzuſuchen. In der dritten Woche ſieht er die Transfiguration, damals noch in S. Pietro in Montorio, und die Farneſinafresken. Wo er in der bearbeiteten Form des Tagebuchs von warmem Ausbruch der Freude ſich fern hält, dürfen wir kaum Schlüſſe ziehen; wie auch das Verſchweigen von ſo vielem hier nicht urgiert werden darf. Viel lebhafter tritt allerdings die Verehrung der Siſtinafresken Michelangelos zu Tage. Das bekannte Wort: „ich bin in dem Augenblicke ſo für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn ſchmeckt, da ich ſie doch nicht mit ſo großen Augen wie er ſehen kann," will allerdings in dem Munde Goethes, der ſich ein ganz eigen Anrecht erworben hatte, Natur zu ſehen, nicht wenig beſagen. Der Ausſpruch, zuſammengehalten mit dem Worte an Eckermann: „es wäre ebenſo, wie wenn ich mich mit Shakespeare vergleichen wollte, der ein Weſen höherer Art iſt, zu dem ich hinaufblicke

und das ich zu verehren habe," zeigt, mit welcher Klarheit sich Goethe der Grenzen seiner Machtsphäre bewußt war.

Mit dieser Schätzung Michelangelos steht Goethe wiederum außerhalb der engen Schranken von Winckelmanns Geschmack: was dieser als Übertreibung, Forcierung tadelt, ist für Goethe Männlichkeit und Großheit. Denn freilich, dem Dichter des Faust war die Antike in der edelen Einfalt nicht erschöpft!

Obwohl uns Goethe erzählt, daß er einst in einem der üblichen Wortstreite über den Vorrang Raffaels oder Michelangelos die Partei des Florentiners ergriffen, so steht er doch nicht an, das Schaffen Raffaels dem Schaffen der Natur gleichzustellen: „er hat, wie die Natur, jederzeit Recht, und gerade da am gründlichsten, wo wir sie am wenigstens begreifen."

Völlig als Verehrer des Altertums in Winckelmann'schem Sinne zeigt sich Goethe der italienischen Sculptur gegenüber. Denn hier ist aus dem consequenten Schweigen vom ersten bis zum letzten Blatte des Tagebuchs sicherlich der Schluß zu ziehen, daß diese unvollkommenen Nachahmungen der antiken Meisterwerke — so erschien es ja — ihn nicht lockten.

Noch sind wir der Frage nicht näher getreten, welche Beachtung Goethe den vorleonardesken Malern geschenkt hat.

Wir erinnern uns, in welches bescheidene Eckchen diese ältere Periode von dem Zeitgeschmack verwiesen wurde. Nicht ohne einiges gnädige Wohlwollen wurde sie, zumal von Winckelmann selbst, behandelt: sie bemühte sich ja doch, aus der Nacht der Barbarei sich aufzuraffen; aber sie brachte es nicht zum Geschmack. Ihrer Gliederung im einzelnen nachzugehen, versuchte man nicht. Man begnügte sich mit einem halben Dutzend zusammenhangsloser Namen.

Sollte Goethe nicht das Bedürfnis gefühlt haben, zu fragen und zu schauen, wieviel denn eigentlich diese Ältern ihren begünstigtern Nachfolgern vorgearbeitet hatten?

Es war in Padua, daß zum erstenmale sein Auge an Werken des Quattrocento haften blieb. — Er schreibt: „In der Kirche der Eremitaner habe ich Gemälde von Mantegna eines der älteren Mahler gesehen vor denen ich erstaunt bin!“ Man sieht, der Name wie der Eindruck ist ihm etwas Neues, eine Überraschung. Er setzt, was er fast nie thut, ein Ausrufungszeichen. Und dann fährt er fort: „Was in den Bildern für eine scharfe sichre Gegenwart ist läßt sich nicht ausdrucken. von dieser ganzen, wahren, (nicht scheinbaren, Effeckt lügenden, zur Immagination sprechenden) derben reinen, lichten, ausführlichen gewißenhaften, zarten, umschriebenen Gegenwart, die zugleich etwas strenges, emsiges, mühsames hatte gingen die folgenden aus wie ich gestern Bilder von Titian sah und konnten durch die Lebhafftigkeit ihres Geistes, die Energie ihrer Natur, erleuchtet von dem Geiste der Alten immer höher und höher steigen sich von der Erde heben und himmlische aber wahre Gestalten hervorbringen. Es ist das die Geschichte der Kunst und jedes der einzelnen grosen ersten Künstler nach der barbarischen Zeit.“

Um das Verdienst dieser Worte zu würdigen, müssen wir ihnen die Notiz aus Volkmann gegenüberstellen. Volkmann schreibt: „Die Kapelle des rechten Kreuzganges hat Frescomalereyen von Andrea Mantegna. Sie sind zwar gothisch und sehr maniert, doch ist auch viel Natürliches und eine gute Perspektiv in der Architektur der Hintergründe.“ Wir können nicht anders als staunen über die Sicherheit, mit welcher Goethe das ihm

fremd entgegenkommende Gebilde auffaßt und bezeichnet. Jedes der gehäuften Beiwörter so zutreffend als möglich! Und wie er sich freut, hier unvermutet einem alten Gesinnungsgenossen zu begegnen, der sich auch gemüht hat, aus der Natur, dem „Buch lebendig, unverstanden doch nicht unverständlich", zu lernen!

Goethe war, wenn Einer, davon durchdrungen, daß ein gewissenhafter Naturalismus die geschichtliche Voraussetzung jedes höchsten in der Kunst ist. Der Streifblick, mit welchem er in den angeführten Worten das Emporwachsen der italienischen Kunstblüte auffaßt, ist uns wertvoll, weil wir keine theoretische Klügelei sondern eindringliche Empfindung der Wirklichkeit vor uns haben. Wir können nicht zweifeln, es hätte nur einer bessern Wegleitung bedurft, um Goethe zu schönstem Überblick und Verständnis des strebenden und ringenden Zeitalters vor Leonardo zu führen.

Interesse für das Werdende in der Kunst spricht Goethe auch an andern Stellen des Tagebuchs aus; lange bevor er in die Künstlerkreise Roms tritt und dort, nach dem Vorgange Winckelmanns, „dringend aufgeregt wird, die Epochen zu sondern, den verschiedenen Stil zu erkennen, dessen sich die Völker bedienten, den sie infolge der Zeiten nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet." Er findet, daß Tizians Bilder in der Scuola del Santo zu Padua der „alten deutschen holbeinischen Manier nah kommen. Von der sich jenseits der Alpen keiner erhohlt hat." Auch bei diesen ist es die „erstaunende alles versprechende Wahrheit," die er hervorhebt, und er fügt bei: „Sie haben mich, wie überhaupt mehr alte Gemälde viel zu denken gemacht."

„Ich habe schon Vorgedanken und Vorgefühle," schreibt er in Venedig, „über das Wiederaufleben der Künste in Italien, in der mittleren Zeit, und wie auch diese Asträa wieder bald die Erde verlies und wie das alles zusammenhängt."

Und bei Raffaels Cecilia: „Um Raphael zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn auch wieder nicht als einen Gott zu preisen, der wie Melchisedech ohne Vater und Mutter erschiene muß man seine Vorgänger, seinen Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente, emsig, ja ängstlich gelegt, sie haben mit einander wetteifernd die Pyramide stufenweise in die Höhe gebracht, bis zuletzt er, von allen diesen Vorteilen unterstützt, von einem himmlischen Genius erleuchtet die Spitze der Pyramide, den letzten Stein auffetzte, über dem kein andrer, neben dem kein andrer stehen kann."

Von diesen Gedanken ermutigt, sieht er sich denn in Bologna die älteren Meister „mit besonderem Interesse" an. Er findet Fr. Francia einen gar respektablen Künstler und — etwas verwunderlich! — „Peter Perugin daß man sagen möchte eine ehrliche deutsche Haut." Die Gestalt Dürers tritt ihm vors Auge: einst hatte er ihn neben Raffael auf den höchsten Gipfel der Kunst gestellt (s. die Briefe vom 6. März und 1. Mai 1780 an Lavater, vom 21. Juni 1781 an Frdr. Müller). Jetzt erinnert er sich, in München Dürer's „von unglaublicher Großheit" gesehen zu haben und thut den Wunsch: „Hätte doch das Glück Albert Dürern über die Alpen geführt."

Er weiß nicht, wie überflüssig dieser Wunsch ist, und wäre wohl verwundert, zu hören, wie hoch die Alberto Duro auch

ſüdlich der Alpen und von Tizians und Raffaels Zeitgenoſſen geachtet wurden. Wir ſehen hier in die Eigenart von Goethes Kunſtbetrachtung, die zugleich die Eigenart ſeiner Zeit iſt. Es wäre verkehrt, ſie kurzweg unhiſtoriſch zu nennen. Die angeführten Stellen zeigen genugſam, daß Wachstum und Verfall beachtet wurden; daß man mit dem Erwerben und Vererben rechnete.

Und wie könnte dies bei einem Schüler Winckelmanns anders ſein! Bei Goethe anders ſein, der in „Dichtung und Wahrheit“ und ſo vielem andern bis auf die kleinſte biographiſche Notiz herab die Organismen vor unſern Augen Wurzel faſſen, emporſprießen läßt!

Allein Winckelmanns und Goethes hiſtoriſche Kunſtbetrachtung iſt in Ziel und Art verſchieden von einer ſpätern, der unſre Zeit ſich mehr und mehr zuneigt. Goethes Bild von der Pyramide iſt vielſagend. Hier giebt es entſchiedenes Oben und Unten und endlich einen Schlußſtein, das unbedingt Höchſte. Eine abſolute Schönheit wird geglaubt. An einem Canon des Schönen, über Zeit und Nationalität erhaben, hält man feſt — Winckelmann hat ihn ſehr ins Einzelne fixiert. Die Griechen haben zum erſten Male dem abſolut Schönen auf Erden Bürgerrecht gegeben. Der Spätern Bemühen war es, dieſes nämliche abſolut Schöne noch einmal zu erreichen. — Jede Vorſtufe wird im Blick auf den krönenden Gipfel gewürdigt. Nicht das prägnante Stilbild ſondern der Grad der Annäherung an die „Schönheit“ iſt es, wofür man ſich intereſſiert. Mantegna erſcheint rühmenswert, weil er Spätern ſolid vorgearbeitet hat. Er verlöre ſeinen Wert, wenn nach ihm die Kunſt aufgehört

hätte. Etwas roh ausgedrückt finden wir dies bei Volkmann: „Mantegnas Gemälde findet man nicht zum Kauf, sowie überhaupt die Stücke von allen den ersten Meistern: sie dienen nur die Verbesserung der Kunst von ihrem ersten Anfang bis zur besten Zeit zu beurtheilen.“

Der spätern Kunstbetrachtung ist Mantegna wert, weil er er selber ist. Seine Eigentümlichkeit in Zeichnung und Farbe, seine Intentionen und sein technisches Können ist Gegenstand der Betrachtung. Nationaler Charakter hört auf ein Vorwurf zu sein. An die Stelle der einfachen Rubriken Wachstum, Blüte, Verfall ist ein vorsichtiges Erwägen der mannigfach treibenden und hemmenden Kräfte getreten. Die philosophisch-systematischen Hälften der Kunstgeschichtbücher sind verschwunden: wo sich von Neuem kunstphilosophische Betrachtung regt, da thut sie es im Sinne einer modernen Völkerpsychologie.

Jene Winckelmann'sche Art, die Kunst zu betrachten, war ein ungeheurer Fortschritt über die ältere, die uns noch aus Goethes Reisehandbuch Volkmann nachklingt. Hier wird mit einer Aufhäufung von archäologischen, geschichtlichen, anekdotenhaften Zügen das Ziel angestrebt, über ein Gemälde ein Urteil fällen zu können; natürlich und unparteiisch zu denken. Soviel auch in der Einleitung von „schönen Gedanken“ und „erhabenen Ideen“, die dem Liebhaber eingeflößt würden, verheißen wird, so sehr ist das ganze Verfahren ein wahrer Harnisch gegen das, was wir überhaupt Kunstgenuß nennen würden.

Und nun Goethe, der aus Winckelmanns Lehren den Honig in sich gesogen hatte, mit diesem dreibändigen Begleiter im Koffer! Wenn sich heute dem Italienreisenden kaum ein höher

Ziel stecken läßt, als im Sinne seines Cicerone zu genießen und zu verstehen, so mußte Goethe sich das ganze Wie des Kunstgenusses selber schaffen.

Er reist nicht als Kunsthistoriker. Auf Vollständigkeit sieht er es nirgends ab. Natur, Volksleben, Gewerbe teilen sich mit der Kunst in sein Interesse. Wo er Werke der bildenden Kunst bespricht, läßt er höchst selten etwas über das Technische, auch im weitern Sinne, fallen. So in den mitgeteilten Stellen über Veronese und Tintoretto. So über die eigentümlichen ins Braune gebrochenen Farben Guercinos. Bei einem andern Guercino: „es ist, als ob es Emaille wäre." Leicht erblickt er in der großen technischen Fertigkeit, wie bei dem letztgenannten Maler, etwas Innerlicheres: „moralische Grazie, eine schöne Freiheit und Großheit." Er bedient sich nirgends einer geregelten kunstkritischen Terminologie.

Der Gegenstand steht im Vordergrund des Interesses, die Art, wie der Maler ihn aufgefaßt hat; der Nerv des Vorganges; das Motiv — aber nicht das Motiv im zeichnerischen oder malerischen Sinne sondern von Seite seines psychischen Interesses. Ein paar Proben:

Bei einem Tizian in Verona: „der Gedanke gefällt mir, daß er die himmelfahrende Maria nicht hinaufwärts sondern nach ihren Freunden niederwärts blicken läßt."

Bei einem Veronese in Vicenza „gefiel mir auf dem Bilde der Anbetung der 3 Könige der unschuldige, obgleich nicht christlich erhabene Gedanke, daß sich das Kindlein vor dem Alten fürchtet, der es knieend verehrt, und ein ängstlich Mäulgen zieht."

Über Guercinos in Cento: „Eine Madonna. Das Kind verlangt nach der Brust und sie zaudert schamhaft den Busen zu entblößen und sie ihm zu reichen. Köstlich schön."

„Dann Maria, die dem vor ihr stehenden und nach dem Zuschauer gerichteten Kinde, den Arm führt, daß es mit aufgehobenen Fingern den Segen austheile. Im Sinn der katholischen Mythologie ein glücklicher Gedanke."

So legt Goethe denn schon hier (wie später oft, z. B. in den Gesprächen mit Eckermann) wiederholt großes Gewicht auf die Wahl des Gegenstandes. „Wenn der Künstler einen ächten Gegenstand hat, so kann er etwas ächtes machen." Ein Hauptvorwurf, der wieder und wieder laut wird, ist das „unsinnige Sujet", der „unleidliche", der „abgeschmackte Gegenstand."

Auch hierin entdeckt sich uns der Betrachter, der das ideal Schöne, nicht das Charakteristische sucht. Nicht von der unendlichen Mannigfaltigkeit der Kunstbestrebungen ein Bild zu erhalten, ist die Absicht. Aus dem Vielen muß zuletzt einiges wenige Auserwählte sich losscheiden, was die „Kunst" an sich rein zu repräsentieren vermag. In dem Glauben, daß „die hohen Kunstwerke zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden" sind, ist Goethes Streben vor allem sich in diesen Naturvorgang der Künstlerseele einzuleben; sein Genießen ist ein Reproducieren. Das Kunstwerk soll ihn nicht mehr blenden. Es soll ihm so vertraut werden, wie das Weben der organischen und anorganischen Natur ihm lieb und vertraut wurde. Als letzten Gewinn betrachtet er die Entstehungsbedingungen der

idealen, dem Wandel der Zeit unantastbaren Kunstformen gleich dem Pulsschlag seines Blutes in sich zu fühlen.

Was es braucht, um in dieser Weise Italien und seine Kunst zu genießen, — das Beste davon konnte freilich nur Goethe selber sich geben. Seine bisherigen Jahre: Das innige Mitleben mit Erde und Luft von Kindheit an, das Miteingreifen in das Treiben der Menschen und der Blick in ihre Herzen, endlich das rastlose Bemühen im Zeichnen, Malen, Modellieren, die physiognomischen Beschäftigungen — es war die beste Vorbereitung für den Kunstgenuß, welchen Goethe sich erkoren hatte; in welchem er groß und einzig dasteht.

Schroff, mit ungewohnter Strenge spricht sich Goethe über diejenigen aus, welche die Kunst losgelöst von ihren tiefsten Daseinsbedingungen beurteilen. Es sind die drei Grade der „Zuschauer", der „Liebhaber", der „Kenner". „Ich habe aber auch neuerdings einen Ekel jemanden urtheilen zu hören, der nicht selbst arbeitet, daß ich es nicht ausdrücken kann. Wie der Tabacksdampf macht mich eine solche Rede auf der Stelle unbehäglich."

Sein eigenes Genießen war ja immer zugleich Lernen und Umbilden an sich selbst. Wir wissen, daß er umgebildet aus Italien zurückkehrte; er hatte sich gefestigt in dem, was ihm, ihm selbst gemäß war. Wir brauchen nicht zu fragen, welches Element der italienischen Kunstschätze, das antik-heidnische oder das modern-christliche, für ihn das tief wirksame gewesen ist. Neben der Bedeutung, welche die antike Kunst als Ausdruck antiker Lebensstimmung für Goethes Denken und Dichten gewann, läßt sich von einem „Einfluß" der italienischen Kunst kaum sprechen.

Wir erinnern uns, wie warm es Goethe aus der Seele quoll, da er die ersten antiken Bildwerke in Verona begrüßte. Dann in Venedig: er beklagt die antiken Cavalli, die hier in die unwürdige Umgebung verbannt sind. An den zwei griechischen Säulen auf der Piazzetta kann er sich nicht satt sehen. Gypsabgüsse classischer Statuen entlocken ihm den Ausruf: „es sind Werke an denen sich Jahrtausende die Welt freuen kann und erschöpft den Werth des Künstlers nicht.“ Und so geht es weiter. So oft ein Rest des Altertums ihm begegnet, erhält seine Sprache eigene Herzenstöne von der Wärme, wie sie seine Iphigenie aushaucht.

Wir wiederholen nicht, wie Goethe, schon ehe er Italien betrat, dazu gekommen war, ein Jünger des Altertums zu werden, gleich Winckelmann und doch in so andrer Weise. Daß nun die italienische Kunst ihm nicht das werden konnte, was ihm die griechisch-römische war, ist nicht wunderbar. Ihre Baukunst mußte Goethe gerade in seinem Liebling Palladio nicht anders denn als ein Versuch erscheinen, jene antike Großheit und Wahrheit unter einem unfreundlichern Sterne neu zu erwecken. Ihrer Sculptur neben der griechischen gerecht zu werden, hat Goethe nicht einmal versucht. Es bleibt die Malerei. Sie konnte nur mit sich selbst gemessen werden. Sie stellte dem Altertum ein specifisch Modernes gegenüber. Und Goethe geht ihr liebevoll nach. Er bekennt, daß Michelangelo und Raffael das Höchste in der Kunst erreicht haben.

Was ihn von dieser Kunst dennoch trennte, um so entschiedener trennte, je mehr er darnach rang, Kunst, Leben, Natur als Eines zu umfassen, das war ihr specifisch christlicher Inhalt.

idealen, dem Wandel der Zeit unantastbaren Kunstformen gleich dem Pulsschlag seines Blutes in sich zu fühlen.

Was es braucht, um in dieser Weise Italien und seine Kunst zu genießen, — das Beste davon konnte freilich nur Goethe selber sich geben. Seine bisherigen Jahre: Das innige Mitleben mit Erde und Luft von Kindheit an, das Miteingreifen in das Treiben der Menschen und der Blick in ihre Herzen, endlich das rastlose Bemühen im Zeichnen, Malen, Modellieren, die physiognomischen Beschäftigungen — es war die beste Vorbereitung für den Kunstgenuß, welchen Goethe sich erkoren hatte; in welchem er groß und einzig dasteht.

Schroff, mit ungewohnter Strenge spricht sich Goethe über diejenigen aus, welche die Kunst losgelöst von ihren tiefsten Daseinsbedingungen beurteilen. Es sind die drei Grade der „Zuschauer", der „Liebhaber", der „Kenner". „Ich habe aber auch neuerdings einen Ekel jemanden urtheilen zu hören, der nicht selbst arbeitet, daß ich es nicht ausdrücken kann. Wie der Tabacksdampf macht mich eine solche Rede auf der Stelle unbehäglich."

Sein eigenes Genießen war ja immer zugleich Lernen und Umbilden an sich selbst. Wir wissen, daß er umgebildet aus Italien zurückkehrte; er hatte sich gefestigt in dem, was ihm, ihm selbst gemäß war. Wir brauchen nicht zu fragen, welches Element der italienischen Kunstschätze, das antik-heidnische oder das modern-christliche, für ihn das tief wirksame gewesen ist. Neben der Bedeutung, welche die antike Kunst als Ausdruck antiker Lebensstimmung für Goethes Denken und Dichten gewann, läßt sich von einem „Einfluß" der italienischen Kunst kaum sprechen.

Wir erinnern uns, wie warm es Goethe aus der Seele quoll, da er die ersten antiken Bildwerke in Verona begrüßte. Dann in Venedig: er beklagt die antiken Cavalli, die hier in die unwürdige Umgebung verbannt sind. An den zwei griechischen Säulen auf der Piazzetta kann er sich nicht satt sehen. Gypsabgüsse classischer Statuen entlocken ihm den Ausruf: „es sind Werke an denen sich Jahrtausende die Welt freuen kann und erschöpft den Werth des Künstlers nicht.“ Und so geht es weiter. So oft ein Rest des Altertums ihm begegnet, erhält seine Sprache eigene Herzenstöne von der Wärme, wie sie seine Iphigenie aushaucht.

Wir wiederholen nicht, wie Goethe, schon ehe er Italien betrat, dazu gekommen war, ein Jünger des Altertums zu werden, gleich Winckelmann und doch in so andrer Weise. Daß nun die italienische Kunst ihm nicht das werden konnte, was ihm die griechisch-römische war, ist nicht wunderbar. Ihre Baukunst mußte Goethe gerade in seinem Liebling Palladio nicht anders denn als ein Versuch erscheinen, jene antike Großheit und Wahrheit unter einem unfreundlichern Sterne neu zu erwecken. Ihrer Sculptur neben der griechischen gerecht zu werden, hat Goethe nicht einmal versucht. Es bleibt die Malerei. Sie konnte nur mit sich selbst gemessen werden. Sie stellte dem Altertum ein specifisch Modernes gegenüber. Und Goethe geht ihr liebevoll nach. Er bekennt, daß Michelangelo und Raffael das Höchste in der Kunst erreicht haben.

Was ihn von dieser Kunst dennoch trennte, um so entschiedener trennte, je mehr er darnach rang, Kunst, Leben, Natur als Eines zu umfassen, das war ihr specifisch christlicher Inhalt.

Über das Maß christlicher Gesinnung des Renaissancezeitalters wird man sich heute keinen Illusionen hingeben. Wir sind von berufenster Feder belehrt, in welcher Weise auch die antik-heidnische Denkweise Wiedergeburt erlebte; wie sie sich mit der starken katholischen Tradition zu einem eigenartigen Gemisch verband. Es ist klar, daß die Werke Raffaels und seiner Zeitgenossen auf dem Boden christlicher Phantasie ruhen. Die Stimmungen des katholischen Gläubigen sind es, die in den Andachtsbildern jener Zeit den höchsten Ausdruck finden.

Als Goethe Foligno durchreiste, war es Nacht. Er konnte Raffaels Madonna, die damals noch nicht in den Vatican verpflanzt war, nicht sehen. Kein Zweifel, er würde sie bewundert haben. Aber wäre ihm das Eigenste an diesem ersten Andachtsbilde Italiens erfreulich gewesen? Die vier Verehrenden: die Trunkenheit der Asceſe in dem Täufer, die Schwärmerei der Compunctio in dem heiligen Franz, die Glut der Caritas in Hieronymus, die gottesdienstliche Devotion in dem Stifter....

Als Goethe in Verona die antiken Grabreliefs beschaut hatte, schrieb er ins Tagebuch: „Mir war die Gegenwart der Steine höchst rührend, daß ich mich der Trähnen nicht enthalten konnte. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhligen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel; sondern sie sind was sie waren, sie stehn beysammen, sie nehmen Anteil an einander, sie lieben sich, und

das ist in den Steinen offt mit einer gewissen Handwercksunfähigkeit allerliebst ausgedruckt."

Die Stellen ließen sich häufen, die in ähnlich sprechender Weise zeigen, wie unheimisch der Dichter in dem Kreis katholischer Stimmungen und katholischer Mythologie sich fühlte.

Hier wurzelt auch jene energische Ablehnung der „abgeschmackten Sujets". Die Martyrien riechen ihm nach Anatomie, Rabenstein, Schindanger. „Auch wieder eine Armesünderschafft!" ruft er bei einer Enthauptung Johannis. Und besonders bezeichnend für die Tiefe des Gegensatzes: „immer Leiden der Helden nie Handlung. Nie ein gegenwärtig Interesse, immer etwas phantastisch erwartetes. Entweder Mißethäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren." Goethe meint, diese Gegenstände, die man den Malern aufgezwungen, und an denen sie Erfindung und Pinsel, Geist und Hand verschwendet hätten, seien Schuld an dem Verfall der Künste. Nach dem zweiten Besuch in Venedig 1790 wiederholt er die Klage über die „Beschränktheit" der religiösen Gegenstände; in den besten Gemälden der größten Meister sei sie am traurigsten fühlbar. — Wie hätte er auf dem Boden einer Kunst, der er so Schweres vorzuwerfen hatte, sich Hütten bauen können!

Er macht einmal den wohlwollenden Versuch, sich in das Mysterium von der Vergine, die darum Santissima Vergine ist, weil sie einen Sohn hat, hineinzufühlen. Aber er fügt bei, diese Gegenstände seien leider doch die Geißel der Maler gewesen, und meint: „Eine Danae ist immer eine andre Aufgabe für den Künstler, als eine Empfängnis Mariä und doch im Grund derselbe Gegenstand. Nur daß der Künstler aus der ersten viel,

aus der zweyten nichts machen kann." Hatte Goethe den Tizian von S. Salvatore in Venedig nicht gesehen?

Wie aber schon Winckelmann die sistinische Madonna verehren konnte, weil er hohe Vorzüge der alten Kunst in ihr wiederfand, so erblickt auch Goethe einen Teil von der einfachen Gegenwart der Menschen, von dem gegenwärtigen Interesse handelnder Wesen — das, was er in der Antike so vollkommen besaß, in der christlichen Kunst so schmerzlich vermißte — in den Gemälden der größten Meister, so in Raffaels Cecilia. „Fünf Heilige nebeneinander," schreibt er, „die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen ist daß man dem Bilde eine Dauer in die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist selbst aufgelößt zu werden." Die Frage ruhe, ob Raffael mit seinen Heiligen nichts anders sagen wollte als dies. Genug, daß ihr rein menschlicher Gehalt so groß ist, daß Goethe sich selbst und sein Bild vom vollkommenen Menschen in ihnen wiederfand.

Noch in seinen letzten Jahren erfreute sich Goethe an Stichen und Zeichnungen nach Raffael. Wo er im Gespräche die größten Künstler neuerer Zeit überschaut, da treten immer Raffael, Shakespeare, Mozart zusammen. — Goethe war durch ausgebreitete Lecture und Umgang mit Künstlern in den vollen Besitz der kunsthistorischen Kenntnisse seiner Zeit gelangt. Zeugnis ist sein Anhang zu „Cellini", seine „Reise am Rhein" 1814/5 und die lange Reihe der übrigen Aufsätze über Kunst. Mantegna ist ihm jetzt nicht mehr ein älterer Maler, vor dem er erstaunt. Er sieht, daß die Spätitalienер, die er immer noch hochschätzt, nicht eigentlich gewesen, „was man geistreich nennt." Alles

Schroffe und Einseitige seiner frühern Urteile verschwindet. Er bemüht sich, Allem gerecht zu werden, Jedes im Zusammenhang zu verstehen. Auf die Zeit, wo er kennen lernt und in eigner Person urteilt, ist die Zeit gefolgt, da eigne Vorliebe, eigne Abneigung nicht mehr hervortreten. Sie fällt außer den Rahmen unsrer Betrachtung.

Hatte Goethe, lange bevor er den Boden Italiens betrat, in dem Jugendgedicht „Der Wandrer" die Zauber des Landes und seiner antiken Trümmer vorausgeschaut und -gekostet, so leben in der Scene, die sein letztes Werk, den zweiten „Faust", beschließt, Bilder und Stimmungen ehrwürdiger altitalienischer Kunst auf. Die heiligen Anachoreten, gebirgauf verteilt, in ihren Zellen, die ganze wundersame Scenerie — : man hat wahrscheinlich gemacht, daß Fresken des 14. Jahrhunderts im Camposanto von Pisa — Goethe kannte sie nur aus Stichen — der Keim dazu waren. So ward auch an Goethes Lebenswerk der italienischen Kunst ihr Anteil.

RETURN TO ⟶ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.

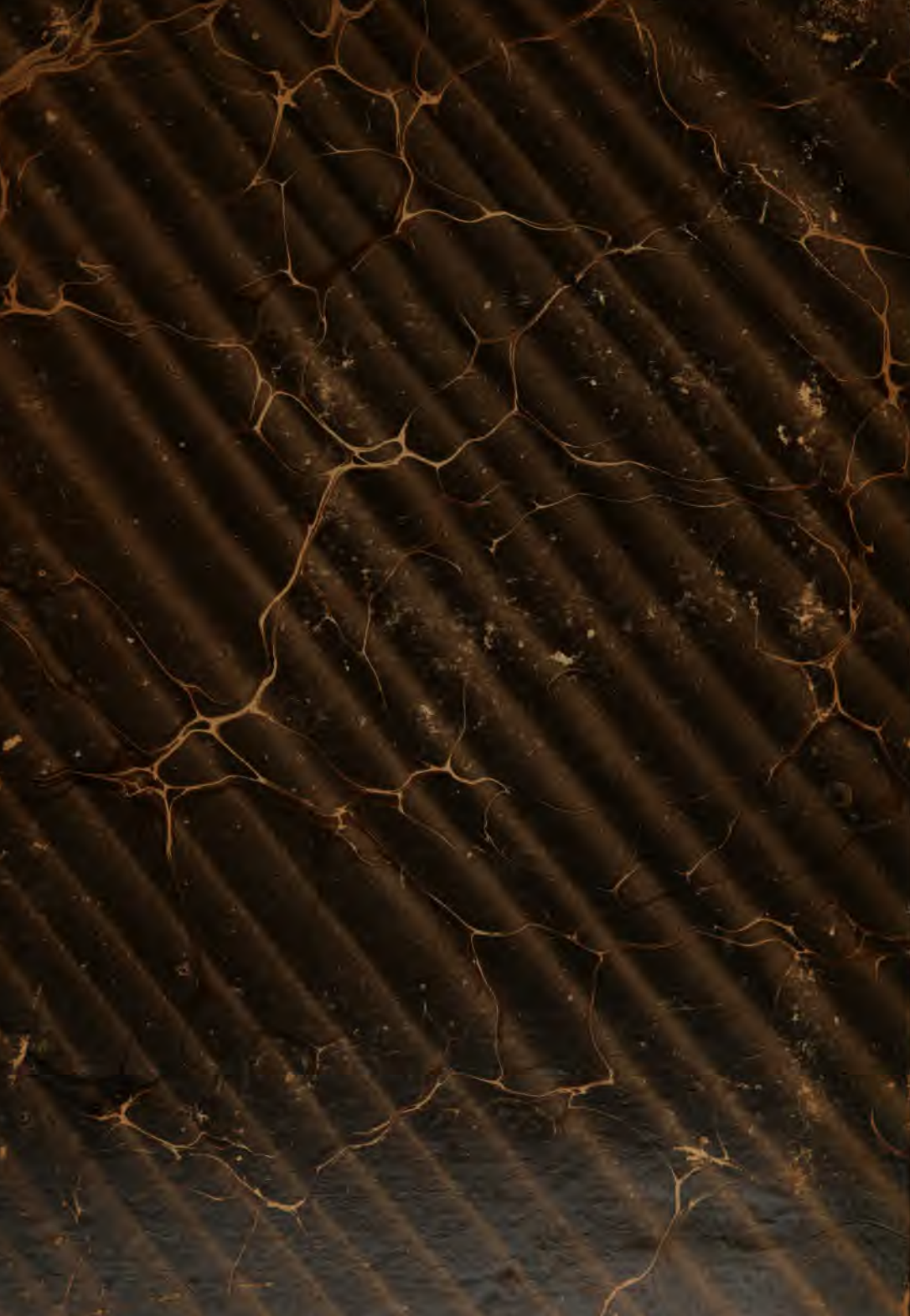
Books may be Renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW

JUN 08 1989		
AUG 08 1989		
JUN 14 1990		
SEP 25 1990		
Dec 27, 1991		

FORM NO. DD6

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C021048326

YC139964